

---

## Paul Claudel et les arts de la scène en Chine : le spectateur-dramaturge

Yvan Daniel

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2563>  
DOI : 10.4000/doublejeu.2563  
ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2019  
Pagination : 167-181  
ISBN : 978-2-84133-962-4  
ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Yvan Daniel, « Paul Claudel et les arts de la scène en Chine : le spectateur-dramaturge », *Double jeu* [En ligne], 16 | 2019, mis en ligne le 31 décembre 2020, consulté le 04 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2563> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2563>

---



*Double Jeu* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

# PAUL CLAUDEL ET LES ARTS DE LA SCÈNE EN CHINE : LE SPECTATEUR-DRAMATURGE

Paul Claudel (1868-1955) fut diplomate en Chine, élève Consul, vice-Consul puis Consul de France, pendant près de quatorze années, entre 1895 et 1909. Ses différentes affectations lui permirent de séjourner longuement dans le sud du pays, à Shanghai, Fuzhou et Hangzhou jusqu'en 1906, puis au nord pendant les trois dernières années, à Pékin et Tianjin. L'Empire du Milieu de la dynastie Qing finissante que rencontre alors avec enthousiasme le jeune dramaturge – avant son arrivée, Paul Claudel a déjà composé *Tête d'or* (1889), *La Jeune Fille Violaine* (1892), *L'Échange* (1893) et *La Ville* (1894) – a souvent été décrit comme un pays envahi de théâtre, en particulier dans *L'Empire chinois* du père Régis Évariste Huc (1813-1860), célèbre récit de son voyage dans le « Céleste Empire » entre 1841 et 1851 :

[...] il n'est pas de peuple au monde qui pousse aussi loin que les Chinois le goût et la passion des représentations théâtrales. Nous avons dit plus haut que c'était une nation de cuisiniers, nous serions tentés d'affirmer aussi que c'est un peuple de comédiens. [...] on rencontre de tous côtés des tréteaux et des saltimbanques, des farceurs et des comédiens, travaillant sans interruption à amuser le public<sup>1</sup>.

Mais Paul Claudel s'était intéressé au théâtre chinois avant son séjour, il avait pu le découvrir à différentes occasions, lors de l'Exposition universelle de Paris en 1889, ou plus tard à New York, pendant sa première affectation diplomatique aux États-Unis (1893-1895). Le jeune voyageur

---

1. Père Régis Évariste Huc, *Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie et le Thibet, suivi de « L'Empire chinois »*, Paris, s. n., 1845 ; repris in rééd. Paris, Omnibus, 2001, p. 757. À propos du père Huc, on pourra lire la belle biographie de Jacqueline Thévenet, *Le Lama d'Occident*, Paris, Seghers, 1989.

professionnel put sans doute assister à quelques représentations dans le quartier de *Chinatown*, où se trouvait le *Chinese Theater*, dans Doyers Street au début des années 1890. Ces quelques expériences lui suffirent en tout cas pour affirmer à Jules Renard dès mars 1895, c'est-à-dire avant son départ pour la Chine : « Il n'y a rien de plus beau au monde que le théâtre chinois. Quand on a vu ça, on ne peut plus rien voir. »<sup>2</sup> On peut donc facilement se représenter le degré d'intérêt et de curiosité du jeune écrivain dans ce domaine, lorsqu'il arrive sur place, se demander de quelles façons il découvre le « vrai » théâtre chinois et comment cette découverte vivante, et son expérience de spectateur, marquent son œuvre dramatique.

Il est certain que la Chine de l'époque, et davantage encore cette Chine du Sud qu'il apprécie tant et où il résida longuement, foisonne de représentations, de rituels et de manifestations officielles, religieuses, populaires de toutes sortes : cérémonies et spectacles sous l'égide des corporations marchandes, dans les temples, ou à leurs abords, théâtres locaux, théâtre de rue, spectacles rituels à l'occasion de fêtes populaires, théâtres de marionnettes ou d'ombres, farces et pantomimes des acteurs de rue, danses et acrobaties. Dans *L'Empire chinois*, que Paul Claudel lut d'ailleurs pendant son séjour, le père Régis Évariste Huc poursuit non sans une certaine insistance son évocation de l'intense activité dramatique qui semble dans ses souvenirs agiter le pays entier :

Sur toute la surface de l'empire, dans les dix-huit provinces, dans les villes de premier, de second et de troisième ordre, dans les bourgs et dans les villages, les riches, les pauvres, les mandarins et le peuple, tous les Chinois sans exception sont passionnés pour ces sortes de représentations. Il y a des théâtres partout : les grandes villes en sont remplies, et les comédiens jouent nuit et jour. Il n'est pas un petit village qui n'ait aussi le sien : il est obligatoirement placé en face de la pagode, quelquefois même il en fait partie. Les prétextes pour faire jouer la comédie ne manquent jamais. La promotion d'un mandarin, une bonne récolte, un commerce lucratif, un danger à conjurer, la cessation de la pluie ou de la sécheresse, enfin un événement quelconque, heureux ou malheureux, doit nécessairement entraîner des représentations théâtrales<sup>3</sup>.

- 
2. Ces propos sont rapportés dans le *Journal* de Jules Renard, à la date du 7 mars 1895, in Jules Renard, *Journal (1887-1910)*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965.
  3. Père Régis Évariste Huc, *Souvenirs...*, chap. VI, p. 756-757. Paul Claudel consulte vraisemblablement l'édition de 1879, à Paris chez Gaume et C<sup>ie</sup>. Voir Paul Claudel, *Journal I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968, p. 38. Sauf indications différentes, les références à l'œuvre de Paul Claudel renvoient ici à cette collection.

Dès le début de son séjour, Paul Claudel profite des occasions offertes pour assister à plusieurs représentations dramatiques : ses *Agendas* font référence au « Théâtre » à quatre reprises en 1896, et plusieurs fois par la suite<sup>4</sup>. Il assiste à ces spectacles, intentionnellement ou par hasard, au détour d'une promenade passant par une fête de village ou d'une sortie vers la « ville chinoise », mais il ne peut comprendre ni les textes dits, ni les paroles chantées. Même si certaines conversations, que l'on ne peut qu'imaginer – par exemple avec les missionnaires, qui sont souvent d'excellents sinologues –, ont pu fournir des informations au jeune spectateur voyageur, on peut estimer que cette ignorance de la langue chinoise influence alors profondément son expérience. Une définition de la « théâtralité » veut qu'elle concerne « tout ce qui se passe sur la scène au moment du spectacle, c'est-à-dire tous les langages de manifestation qui concourent à la production de sens, à l'exception du texte verbal lui-même »<sup>5</sup>. Le cas du spectateur étranger peut apparaître comme une illustration exemplaire de cette définition : parce qu'il ignore la langue des acteurs qu'il écoute et regarde jouer, Paul Claudel ne peut qu'être spécialement sensible à toutes les manifestations de sens qui ne passent pas par le langage. Ce qui ne signifie pas que ce qui se dit ou se chante sur la scène n'a pas d'importance ; simplement, dans le moment de la représentation, le langage étranger incompris n'est plus interprété que comme un élément sonore, porteur d'effets, mais pas à proprement parler de signification verbale. Dans une lettre à Jean-Louis Barrault concernant les « questions de diction », Paul Claudel s'est justement intéressé au cas de l'acteur ou de l'orateur qui s'exprime dans un langage incompréhensible pour son public : plusieurs exemples lui semblent prouver que l'action, c'est-à-dire ce que l'ancienne rhétorique nommait l'*actio*, l'emporte sur le contenu exact du discours ou de la tirade. À preuve, selon Paul Claudel, qui cite alors Henri Bergson, la fascination exercée sur un public largement non francophone par le député socialiste français René Viviani, qui s'était rendu aux États-Unis en 1917 en compagnie de Joseph Joffre, récemment promu maréchal de France, pour obtenir de l'allié un soutien diplomatique et militaire :

À mesure q[ue] l'orateur s'animait et q[ue] ses gestes dessinaient plus fortement sa pensée et son émotion [...], les assistants attirés à l'intérieur de ce mouvement, adoptant le rythme de l'émotion, emboîtaient

- 
4. Paul Claudel, *Les Agendas de Chine*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Collection du centre Jacques-Petit), 1991.
  5. Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979. Nous soulignons.

le pas à la pensée, et comprenaient en gros la phrase, lors même qu'ils n'en saisissaient pas les mots<sup>6</sup>.

Paul Claudel, en poste aux États-Unis bien des années plus tard, dit avoir pu lui-même constater « l'impression énorme » laissée par René Viviani, alors que son public ne connaissait pas sa langue. Dans la même lettre à Jean-Louis Barrault, il rappelle dans le même sens les effets comiques des conversations en patois de la comédie-ballet de Molière et Lully, *Monsieur de Pourceaugnac*, « dont le public ne comprend pas un mot »<sup>7</sup>. Et si Paul Claudel achève plaisamment son *post-scriptum* en faisant remarquer au metteur en scène : « Et voilà un motif de se rassurer pour les auteurs *abscons* de mon espèce ! », on devine à quel titre nous intéressent ici ces réflexions. Dans certaines situations spécifiques où l'éloquence est en jeu<sup>8</sup>, et selon Paul Claudel de la même façon au théâtre, c'est l'*actio*, la réalisation *physique* du discours, qui compte pour l'essentiel, activement. La situation du spectateur étranger, qui ignore non seulement la langue des acteurs sur scène, mais aussi la plupart des récits et légendes traditionnels généralement évoqués, le contraint ainsi spontanément à concentrer son attention sur la dimension spécifiquement théâtrale de la représentation, qui se manifeste avec des moyens multiples : jeux des acteurs, mises en scène, costumes et maquillages, masques, décors... On verra que le poème *Théâtre*, dans *Connaissance de l'Est*, recueil de textes en prose nés de son expérience en Chine, est marqué par ce même point de vue, qui exalte la scène et les jeux dramatiques, quand le contenu et l'intrigue des pièces sont négligés.

Mais, pour vraiment prendre la mesure de l'influence dramatique de la Chine dans l'œuvre de Paul Claudel, il faut nécessairement dépasser le cadre de la représentation théâtrale proprement dit. Si les théâtres sont omniprésents dans l'ancienne Chine, il ne faut pas perdre de vue que les traditions culturelles qui dominent dans ce pays – au premier rang desquelles le confucianisme, ainsi que le taoïsme et le bouddhisme – donnent une importance majeure aux rites et aux cérémonies. Dans leurs manifestations populaires, théâtre et rituel de cérémonie sont parfois intimement entremêlés : certains spectacles ont lieu à l'occasion de fêtes religieuses, d'autres sont à la fois jeux de scène et cérémonie rituelle, à ces mêmes occasions. Cette confusion entre la vie artistique, la pratique des

6. Paul Claudel et Jean-Louis Barrault, *Correspondance*, Paris, Gallimard (Cahiers Paul Claudel ; 10), 1974, lettre n° 76, p. 146 et note.

7. *Ibid.*, p. 147.

8. À propos de l'*actio*, dans la même lettre, Paul Claudel fait allusion au *De Oratore* de Cicéron, livre III, LVI.

arts, le théâtre, la vie religieuse, ses rites et cérémonies, et son inclusion quotidienne dans la vie sociale de la rue, n'a pas manqué de frapper Paul Claudel, qui pense parfois avoir la chance de pouvoir côtoyer les modes de vie et les pratiques culturelles de l'Antiquité, dont l'Empire du Milieu lui apparaît comme un vivant vestige<sup>9</sup>. Il faut se souvenir que le dramaturge publie à la même époque à Fuzhou *L'Agamemnon* d'Eschyle (1896), qu'il avait traduit pendant son séjour aux États-Unis : son intérêt pour le théâtre chinois s'explique aussi par les liens qu'il établit entre le théâtre grec antique, qu'il s'agisse des origines rituelles de la tragédie, ou de la comédie. Pays de théâtre, pays de rites, la Chine selon Paul Claudel est *spectaculaire*, ses jeux de scène et ses cérémonies offrent au jeune dramaturge les exemples inouïs d'une théâtralité vivante, profondément ancrée dans la vie quotidienne des Chinois et leurs traditions artistiques.

Nous disposons de peu d'éléments concernant les réactions du spectateur Paul Claudel sur le vif : les indications des *Agendas* sont toujours neutres, à l'exception de la remarque du 17 avril 1896. Ce jour-là on peut lire : « Théâtre ch.[inois] Sc.[ènes] Obsc.[ènes] »<sup>10</sup>, Paul Claudel a donc assisté à une mise en scène populaire (ou à plusieurs, mais le pluriel rétabli ici par l'éditeur reste conjectural), de celles dont le père Huc dénonçait déjà les « obscénités révoltantes »<sup>11</sup> dans *L'Empire chinois*. Ces premières expériences apparaissent comme on le voit dès le début du premier séjour en Chine du Sud, qui correspond à la date indiquée sur le manuscrit du poème *Théâtre*, intégré dans *Connaissance de l'Est* : « Fou-Tchéou. Mars-avril 1896 ». C'est le regard du diplomate consulaire qui ouvre ce texte, intéressé par les démonstrations de la « Corporation Cantonaise » aussi bien que par le statut et le rôle social du théâtre et de « l'édifice » qui le contient avec pompe. Dans le même recueil, *Jardins* évoquait déjà des commerçants chinois mécènes, par un cliché conjuré d'un sourire : « Ce lieu harmonieux fut construit pour le plaisir des membres du "Syndicat du commerce du haricot et du riz" qui, sans doute, par les nuits de printemps, y viennent boire le thé en regardant briller le bord inférieur de la lune. »<sup>12</sup> La « Corporation Cantonaise » évoquée au début de *Théâtre* est l'une de ces corporations de marchands citadins, association à vocation religieuse autant que commerciale, ayant basé son activité dans un temple, qui existaient en Chine du Sud. Foisonnantes au XIX<sup>e</sup> siècle, elles ont généralement disparu au XX<sup>e</sup>, même si quelques-unes subsistent aujourd'hui encore, notamment dans

9. Voir Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du Milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2004, p. 267 et suiv.

10. Paul Claudel, *Les Agendas de Chine*, p. 75.

11. Père Régis Évariste Huc, *Souvenirs...*, p. 756.

12. Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, in *Œuvre poétique*, p. 35.

certains ports du sud de la Chine et à Taïwan. Elles ont conservé et transmis les traditions musicales du Sud, *nanguan*, et son théâtre (*nanguanxi*), dont on situe l'origine dans la zone côtière de la province du Fujian<sup>13</sup>, où Paul Claudel résida plusieurs années. Dans *Théâtre*, le « palais » qu'évoque l'auteur est à la fois un temple – comme le signale son « dieu d'or » dissimulé dans le « recoin » de la première ligne –, une salle de théâtre, un lieu de rencontre et de réunion ; il est sans doute aussi en partie un conservatoire et un local de répétition, et peut même faire office de « siège social » de la corporation. Cumulant des fonctions à la fois économiques, commerciales, associatives, religieuses, culturelles, pédagogiques, et artistiques, ce lieu n'a guère d'équivalent dans le monde occidental du jeune diplomate. La pratique théâtrale y est certes une activité artistique, mais aussi sociale, religieuse et rituelle, c'est souvent l'occasion de rendre hommage à une divinité tutélaire, la plupart du temps un personnage exemplaire plus ou moins légendaire, en quelque sorte divinisé. Ainsi certains rites populaires, notamment taoïstes, sont fréquemment mêlés à ces cérémonies-spectacles dont les conséquences doivent être bénéfiques pour la communauté. C'est que le spectacle lui-même, dans la conception des participants, est d'abord représenté pour remercier ces divinités et les distraire, et ensuite pour divertir le public présent, qui peut partager ce divertissement.

On retrouve dans *Théâtre* tout l'intérêt de l'auteur pour l'architecture asiatique : ici celle de la « terrasse de pierre » qui constitue la scène, posée comme une « marche vaste et plate » entre les coulisses et le public. Contrairement aux théâtres occidentaux, l'espace scénique semble ouvert :

Le rideau, comparable à ce voile qu'est la division du sommeil, ici n'existe pas. Mais, comme si chacun, y arrachant son lambeau, s'était pris dans l'infranchissable tissu, dont les couleurs et l'éclat illusoire sont comme la livrée de la nuit, chaque personnage dans sa soie ne laisse voir de lui-même que cela dessous qui bouge ; sous le plumage de son rôle, la tête coiffée d'or, la face cachée sous le fard et le masque, ce n'est plus qu'un geste et une voix<sup>14</sup>.

Dans cette singulière analyse poétique du théâtre, le rideau semble dilacéré pour se transformer en costumes, en plumes et en masques. L'une des variantes le considère comme « un voile qui fait un partage entre deux mondes », celui du public et celui du rêve dramatique que suggère ici « la division du sommeil ». Costumes et masques suffisent en effet à signifier cette séparation, mais, plus encore, font selon Paul Claudel disparaître le

13. On peut lire en français à ce sujet les travaux de Lucie Rault-Leyrat, et notamment *Musiques de la tradition chinoise*, Paris, Cité de la Musique / Actes Sud, 2000.

14. Paul Claudel, *Connaissance de l'Est, Théâtre*, in *Œuvre poétique*, p. 39-40.

personnage au profit de « cela dessous qui bouge », « un geste et une voix ». La gestuelle et la voix – la « voix », c'est-à-dire les *sons* produits, il n'est pas question ici de « parole » et moins encore de « texte » – sont les instruments de l'*actio*, de ceux qui, lorsqu'ils sont maîtrisés, permettent la réussite du discours ou de la scène. C'est bien la dimension spécifiquement théâtrale que retient ici l'auteur, car ce point de vue, stimulant pour une réflexion sur la théâtralité, néglige bien des significations et des symboles particuliers ou conventionnels, qui ne relèvent pas du langage parlé mais sont habituellement connus du public chinois. Dans le théâtre asiatique, et l'opéra, les costumes, les masques, mais aussi les coiffures et les maquillages, les armes ou les armures..., correspondent à des rôles-types ou à des caractères connus. Le maquillage est expressif, et les couleurs utilisées ont des significations symboliques, en rapport avec le personnage. Sur le moment, le jeune spectateur français dispose sans doute de peu d'informations pour décrypter ces conventions, qui varient souvent selon les régions, les villes, les théâtres. La question du sujet ou de l'intrigue des drames n'apparaît guère dans le poème de *Connaissance de l'Est*, pour les mêmes raisons. Paul Claudel cite quelques scènes, mais elles correspondent plutôt à des situations scéniques qu'à des intrigues :

L'empereur pleure sur son royaume, la princesse injustement accusée fuit chez les monstres et les sauvages, les armées défilent, les combats se livrent, les années et les distances d'un geste s'effacent, les débats s'engagent devant les vieillards, les dieux descendent, le démon surgit d'un pot<sup>15</sup>.

On retrouve là certains personnages typiques, « l'empereur » (plus souvent un dignitaire, prince ou maréchal), « la princesse », les guerriers, les « vieillards », les dieux et les démons qui constituent le personnel habituel de nombreuses représentations. Plutôt que les récits traditionnels qui forment la trame narrative de ces drames, c'est la liberté et la variété artistiques, et leur cohérence, que retient Paul Claudel. Il fait allusion successivement aux jeux de scène, au « chant », à « une multiple danse », aux défilés et aux combats, aux discours, dans une diversité qui rappelle que le théâtre chinois est alors toujours combinaison de chants, de danses, de pantomimes et d'acrobaties, ou encore de combats chorégraphiés, sans règles ni unités que ce soit. Ces démonstrations ne peuvent se réaliser que prises dans le « rythme » d'une musique dont l'évocation – et l'orchestre – occupe la suite du poème.

Car c'est sans doute dans ce théâtre que Paul Claudel prit toute la mesure de l'importance de la musique de scène. Son observation des instruments de l'orchestre est précise. Les percussions de bois sont « des

15. *Ibid.*



morceaux de bois que l'on frappe comme des tympanes, que l'on heurte comme des castagnettes. » Le bois frappé correspond au mortier (*zhu*) ou au tambour de bois, fréquemment utilisés dans la liturgie bouddhiste ou les rites taoïstes ; quant aux « castagnettes », il s'agit d'une sorte de claquoir (*chundu*), parfois constitué de plusieurs lames de bois. Cet instrument est caractéristique de la musique du *nanguan*, il n'est donc pas étonnant de le retrouver sur ce théâtre. Les percussions de métal tiennent selon Paul Claudel « la place principale », ce sont bien sûr « des gongs et cymbales » (*luo* ; *pengling* ou *shuangzhong*) qui peuvent être de différentes tailles. Lorsqu'il s'agit d'évoquer les cordes, l'auteur est plus approximatif : il cite des « guitares » et « une sorte de violon monocorde qui comme un jet d'eau dans une cour solitaire, du filet de sa cantilène plaintive soutient le développement de l'élégie ». Il existait en effet plusieurs sortes de luths (*pipa*) – plutôt que de « guitares », et l'on croit reconnaître ici une vièle à une corde. La vièle *erxian* du *nanguan* a deux cordes. Elle est connue pour ses sonorités douces, qui pourraient correspondre à la comparaison du « jet d'eau » qu'utilise Paul Claudel. Assez étrangement, le seul instrument à vent cité est une « trompette » en forme de « bugle à pavillon de cuivre », qui produit des sons impressionnants, dans les « moments héroïques ».

Tout montre dans le poème que le rôle de cet orchestre est essentiel à la mise en scène de l'ensemble : il règle par son « rythme » les chants et les danses, et tous les autres jeux scéniques, mais son activité s'étend au-delà des acteurs et de la scène, vers le public :

L'orchestre par derrière, qui tout au long de la pièce mène son tumulte évocatoire, comme si, tels que les essaims d'abeilles qu'on rassemble en heurtant un chaudron, les phantasmes scéniques devaient se dissiper avec le silence, a moins le rôle musical qu'il ne sert de support à tout, jouant, pour ainsi dire, le souffleur, et répondant pour le public. C'est lui qui entraîne ou ralentit le mouvement, qui relève d'un accent plus aigu le discours de l'acteur ou qui, se soulevant derrière lui, lui en renvoie aux oreilles, la bouffée et la rumeur<sup>16</sup>.

Paul Claudel pense-t-il alors retrouver dans cet orchestre chinois le chœur antique des anciens Grecs ? Le « rôle musical » de l'orchestre s'efface en effet en partie ici, au profit d'un autre rôle qui rappelle celui que l'auteur attribue au chœur dans la préface de sa traduction des *Choéphores* d'Eschyle, intitulé « Essai de mise en scène et notes diverses » (1920) :

Je définis le chœur cette assistance multiple de personnes sans traits par qui l'Acteur principal du Drame est entouré, chargée de fournir une

16. Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*.

réponse et une résonance à chacun des éclats de sa personnalité et à chacun des mouvements de sa passion : à quoi il s'appuie et se réfère, en tant que témoins officiels et porte-paroles délégués, par le public, dans un déguisement approprié à la fiction<sup>17</sup>.

Le traducteur compare ensuite ce rôle à celui du chœur de la liturgie catholique. Pourtant, la suite des notes permet de comprendre que le rôle du chœur est presque uniquement théâtral, car le contenu des chants et leurs significations semblent négligeables dans le moment de la représentation :

D'une manière générale, dans le Drame grec la poésie des chœurs est d'un caractère difficile et peu accessible au public. Je crois que l'élément essentiel en est *moins le sens que l'intonation*, la violence ou la rémission, l'accélération ou l'élargissement du débit, et tous les éléments de rythme – *moins le sens des mots que le train de la pensée et l'expression des sentiments*; – parfois seulement un soutien de batterie ou parfois la musique pour donner le déploiement nécessaire<sup>18</sup>.

Cette remarque montre que la musique et le chœur ont des rôles très rapprochés, parfois conjoints. Ici encore, les déploiements et les rythmes scéniques se suffisent, et la mise en scène (et en musique) est si expressive que les mots n'ont plus d'importance qu'en tant qu'ils constituent un effet phonique : « Toute cette scène est comme chuchotée [par le chœur] sans qu'on puisse nettement distinguer les mots, la parole sautant brusquement de l'un à l'autre des Choristes, avec de fortes variations de tons<sup>19</sup> », précise Paul Claudel. Dans quelle mesure les souvenirs du théâtre chinois accompagnent-ils le dramaturge lorsqu'il pense ces lignes pour la mise en scène de la tragédie d'Eschyle ? Ces « fortes variations de tons », sur des mots incompréhensibles, sur lesquelles s'ajoute la musique rythmée des batteries, ne rappellent-elles pas aussi l'expérience chinoise ? Il est tentant de l'affirmer, car plusieurs éléments rapprochent ces jeux de scène et leur musique. Si Paul Claudel en revient aux Chinois lorsqu'il réfléchit au sens archaïque de la justice chez les Grecs dans sa préface à *Agamemnon*, sa réflexion sur le théâtre antique ne date pas de son séjour en Chine. C'est sur place, cependant, qu'elle va pouvoir prendre la forme d'une expérience vivante de spectateur.

Il semble en effet possible de considérer que l'expérience de la traduction des tragédies d'Eschyle entretient avec l'expérience du théâtre chinois, et par suite la composition du *Repos du septième jour*, le premier drame que Paul Claudel rédige sur place, des liens indirects mais très significatifs. Ces expériences montrent l'intérêt de Paul Claudel pour les sociétés de l'Antiquité

17. *Les Choéphores*, Paul Claudel (trad.), repris in *Théâtre*, vol. I, p. 1320.

18. *Ibid.*, p. 1321. Nous soulignons.

19. *Ibid.*

et leurs théâtres, et cet intérêt explique certains de ses questionnements religieux face aux cultures non chrétiennes et à leurs modes d'expression artistique. *Le Repos du septième jour* repose en large part sur les théories des anciens « figuristes » jésuites, qui pensaient avoir retrouvé « en figure » les traces de la religion chrétienne dans les anciens livres classiques chinois<sup>20</sup>. Or en 1920, dans la préface accompagnant sa traduction des *Euménides*, une analyse proche considère de la même façon l'œuvre grecque, dans une formulation qui pourrait même rappeler celle des anciens Jésuites figuristes :

C'est lui [le Père] qu'Athéna et Apollon désignent en phrases mystérieuses et étonnamment prophétiques, où déjà l'on reconnaît les ombres de la Vérité future : la Résurrection, le Verbe, l'éternelle Génération. Athéna n'est-elle pas comme une préfigure de la Sophia et de l'Immaculée Conception ? Apollon n'a-t-il pas une ressemblance avec l'Ange gardien<sup>21</sup> ?

Ce retour aux formes dramatiques du paganisme antique fascine Paul Claudel qui l'explique et le justifie dans la recherche et la mise en scène des anticipations de la révélation chrétienne, il peut se faire par le truchement des textes, dans le cas de l'auteur grec, ou dans l'expérience *vivante* du théâtre en Chine. Car, en dépit de l'éloignement, la source originelle semble commune à Paul Claudel, qui pense pouvoir retrouver en Chine les restes vivants d'une Antiquité pendant laquelle auraient eu lieu des échanges indirects entre la civilisation grecque et la civilisation chinoise :

Dans les sables du Taklamakan, Sven Hedin, Stein, Pelliot ont retrouvé des villes abandonnées, les restes d'une civilisation intéressante entre l'Inde, la Chine et la Perse hellénisée, formant comme un milieu ouvert à l'échange des marchandises, des arts et des idées. À cette époque, l'isolement de l'orbe chinois était sans doute moins complet qu'il ne le fut plus tard<sup>22</sup>.

Viennent ensuite plusieurs exemples d'échanges, et le premier d'entre eux concerne précisément ce théâtre dont Paul Claudel fut le spectateur en Chine :

Le théâtre chinois si curieux avec sa mimique stylisée, ses costumes, ses évolutions scéniques, ses cothurnes, ses masques, l'intrigue uniforme de ses drames, qui rappelle celle des comédies de Ménandre et de Térence, est assez vraisemblablement une adaptation du Théâtre Antique<sup>23</sup>.

20. Voir Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du Milieu*, partie III, chap. 3.

21. Paul Claudel, « Notes sur *Les Euménides* », in *Théâtre*, vol. I, p. 1329.

22. Paul Claudel, *Sous le signe du dragon*, in *Œuvres en prose*, p. 1047.

23. *Ibid.*

Ce rapprochement en forme de filiation inattendue explique pourquoi, lorsqu'il évoque le théâtre chinois, le lexique de Paul Claudel est souvent grec – déjà dans *Théâtre*, la « mélopée » ou les « tympanes » renvoyaient à un contexte occidental antique. La référence à Ménandre d'Athènes, et à l'un de ses épigones, Térence de Carthage, se rapporte aux origines de la comédie, où règne ce que le dramaturge appelle « la supposition d'enfant »<sup>24</sup> : la simplicité de l'intrigue, les jeux de la farce s'inspirent souvent chez ces auteurs de la vie quotidienne, de sujets de mœurs. *Phormion* de Térence inspirera par exemple à Molière *Les Fourberies de Scapin*, dont l'œuvre reconnaît aussi l'influence de Plaute, souvent cité à la suite de Ménandre. Peu d'œuvres de l'auteur grec sont parvenues jusqu'à nous, et le genre de la comédie n'est pas celui qui intéresse le plus Paul Claudel à ce moment de sa carrière dramatique – il faudra attendre le personnage chinois d'Isidore, dans la première journée du *Soulier de satin*, pour voir apparaître un rôle digne de cet étonnant héritage, au moins dans l'imagination de son créateur. Plus encore que les scènes de comédie, c'est le théâtre rituel – liturgique – qui attise la curiosité de Paul Claudel : comme les tragédies grecques qu'il traduit, les cérémonies théâtrales organisées par les religieux bouddhistes ou les adeptes taoïstes apparaissent comme « l'élargissement d'un rite »<sup>25</sup>. Ces rites, leur dramaturgie, leurs effets scéniques, marquent profondément la théâtralité de la première pièce de théâtre que Paul Claudel compose lorsqu'il arrive en Chine, *Le Repos du septième jour* (1896).

Ce drame, qui se déroule dans la Chine antique de la dynastie Han (206 av. J.-C.-220 apr. J.-C.), est sans doute l'un des moins souvent représentés de l'œuvre théâtrale de Paul Claudel<sup>26</sup>. On peut en résumer très brièvement ainsi le fil : l'empereur de Chine découvre dans le premier acte un mal qui ravage son pays, et qu'on lui cachait : les morts ont envahi le monde des vivants et ne leur laissent aucun repos. Tous les rituels traditionnels, notamment liés au culte des morts, ayant échoué, il consent à recourir aux services normalement interdits d'un nécromant qui fait apparaître au cours d'un rituel la figure de l'Antique empereur, Hoang-Ti. Mais cette apparition n'apporte pas de solution, l'empereur décide alors de descendre lui-même vers l'Empire des morts, dans l'espoir d'apprendre comment remédier à cette situation. L'acte II a lieu aux enfers, mettant en

24. *Ibid.*

25. Voir Jacqueline de Romilly, *Précis de littérature grecque*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2014.

26. Quatre représentations ou séries de représentations sont aujourd'hui connues : au Théâtre national de Varsovie (mise en scène de Waclaw Radelesky) en 1928, au Congrès catholique de Fulda, en Allemagne, en 1954, et ensuite à Paris, au Théâtre de l'œuvre en 1965 (mise en scène de Pierre Franck), au Théâtre 14 – Jean-Marie-Serreau en 1993 (mise en scène de Jean Bollery).

scène une catabase chinoise, dans l'obscurité la plus totale. Le souverain rencontre d'abord l'ombre de sa mère, puis un démon avec lequel il débat de l'origine du mal. C'est finalement l'Ange de l'Empire qui lui révèle les préceptes d'une manière de pré-Révélation : le mal se résorbera à condition que le septième jour de la semaine soit réservé au repos. Dans le troisième acte, la cour est réunie autour du prince héritier et attend le retour de l'empereur, alors que la révolte et le désordre grondent. Mais lorsque le souverain réapparaît, il est devenu aveugle et son visage est dévasté par une lèpre. Son sceptre a pris la forme d'une croix qui rappelle le caractère chinois du chiffre 10 (*shi*) en même temps qu'il préfigure le sacrifice du Christ. Ce retour et le message qu'il apporte permettent de rétablir la paix et l'unité dans l'Empire mais l'empereur renonce au trône qu'il cède à son fils, pour se retirer dans un monastère sur la montagne.

Paul Claudel entremêle dans ce drame des éléments liés à la tradition et à l'histoire impériale chinoises, dont les sources sont principalement livresques<sup>27</sup>, à des souvenirs récents, tirés des spectacles qu'il avait vus et que nous avons évoqués. Plusieurs éléments narratifs et dramatiques semblent par exemple empruntés à *Mulian*, un spectacle rituel auquel il avait sans doute assisté. Ce spectacle raconte l'histoire d'un fils descendu aux enfers pour sauver sa mère de la damnation. À l'origine, la trame narrative et son contenu édifiant sont d'origine indienne. *Mulian* est la transcription chinoise de *Maudgalyayana*, nom de ce disciple auquel Bouddha avait enseigné le rite de l'*Ullambana*, qui doit sauver les morts. Les représentations de *Mulian* se déroulaient traditionnellement à l'occasion de la fête des défunts, ou fête des fantômes (*zhongyuan jie*), que Paul Claudel évoque aussi dans un poème de *Connaissance de l'Est* intitulé *Fête des morts le septième mois*<sup>28</sup>. *Mulian* est synchrétique : en illustrant un modèle de la « piété filiale », le spectacle s'arrange avec les valeurs confucéennes. L'apparition du nécromant et le sacrifice d'un coq sur la scène, dans le premier acte, miment quant à eux les rituels introduits par le taoïsme populaire dans la représentation, qui est principalement fondée sur le récit bouddhique. Dans la cérémonie chinoise, l'officiant sacrifiait en effet un coq dont le sang répandu marquait alors les limites de l'espace scénique, de cette façon il chasse aussi les démons et procède à des offrandes rituelles. Les didascalies indiquant cette cérémonie apparaissent dans le drame lorsque le nécromant convoque Hoang-Ti :

*Le Nécromant [...] commence ses préparatifs. – Carré magique, encens. – Obscurité. La scène n'est éclairée que par des cierges rouges plantés dans la terre.*

27. Voir Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du Milieu*, p. 123 et suiv.

28. Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, p. 36.

*Le Conjurateur frappe, sans trop de force, sur un grand disque de bronze, attendant jusqu'après que la vibration a cessé d'être perceptible. [...] Il frappe un coup sur le gong. Puis, prenant une poule noire, il l'égorge, et en répand le sang, avec du riz, sur le carré magique*<sup>29</sup>.

Paul Claudel, en empruntant les éléments de cette mise en scène rituelle, transforme le sens et l'objet de la cérémonie originelle, qui tient de l'exorcisme et non de la convocation. C'est l'effet théâtral qu'il retient, tout comme lorsqu'il fait apparaître l'empereur dans le dernier acte. Le souverain porte aussi bien les attributs du pouvoir impérial que ceux, traditionnels, des acteurs chinois qu'avait observés le dramaturge. L'empereur du *Repos du septième jour* surgit portant « un masque d'or » ; il se vêt somptueusement, passant des « vêtements impériaux » à la robe « de cérémonie », dont la couleur et les symboles tissés sont spécialement réservés au souverain, mais qui renvoie aussi bien, dans cette « variété », aux costumes de théâtre chinois. On retrouve aussi à ses pieds ces chaussures dont la « hauteur » des semelles évoque « le brouillard du matin »<sup>30</sup>, ou les cothurnes de l'acteur.

Paul Claudel semble aussi vouloir transposer, cette fois par la diction des acteurs, un certain nombre d'effets sonores, syllabiques, qui rappellent ceux qui l'avaient frappé en tant que spectateur, et qui peuvent être plus ou moins mis en valeur en fonction de la mise en scène. Et même si c'est à « la force des lettres » et au charme des « voyelles » et des « consonnes » qu'en revient le nécromant, l'effet marquant est produit par les énoncés incompréhensibles qu'il profère :

LE NÉCROMANT, *accroupi, à demi-voix* – Om ! A, a, i, i,  
u, u, ri, ri, li, li, e, ai, o ou !  
Om ! Ka, kha, ga, gha, na ! (*Il achève à voix basse et répète  
plusieurs fois la même formule.*) (*Se relevant, à voix haute :*)  
Om ! A, a, i, i, u, u, ri, ri, li, li, e, ai, o, ou, angh ! Cwah-ah<sup>31</sup> !

Cette utilisation de la syllabe proférée se retrouve dans l'acte II : la reprise de formulations sonores, plaintives ou effrayées, dans la bouche de l'empereur ou de sa mère, procède presque de la même façon, produisant des effets inhabituels en français – elles jouent autant sur les effets phoniques que sur leurs significations, d'ailleurs évidentes cette fois : « Ah ! Ah ! Oh ! Oh ! Où, où, / Suis-je ? », s'exclame par exemple l'empereur lorsqu'il s'engage dans les enfers, plongés dans la nuit complète.

29. Paul Claudel, *Le Repos du septième jour*, in *Théâtre*, vol. I, p. 807-808.

30. *Ibid.*, p. 835. Le costume est longuement décrit par l'empereur lui-même dans cette page.

31. *Ibid.*, p. 807.

Composé dès 1896, dans le feu de la découverte du théâtre chinois, *Le Repos du septième jour* est profondément marqué par la théâtralité extrême-orientale, du moins telle que le spectateur-dramaturge avait pu l'appréhender. Emprunts d'éléments dramatiques ou narratifs, mises en scène d'acte rituel – notamment le sacrifice d'un animal –, utilisation de masques et de costumes somptueux, introduction de musique de scène avec un gong de bronze, jeux de diction inhabituels... Tous ces indices montrent la présence récente des impressions laissées à Paul Claudel par les spectacles auxquels il assista, dans la construction de certaines scènes dramatiques – pour lesquelles on remarque que l'auteur développe spécialement les didascalies –, aussi bien que dans certaines expériences d'écriture visant à restituer des effets sonores qui annoncent ceux qu'imaginera l'auteur dans ses notes pour les *Choéphores* d'Eschyle.

Ces expériences dramatiques aboutissent à un théâtre poétique de l'altérité, mêlant symbolisme et références chinoises, aussi bien qu'antiques et théologiques, sans faciliter la représentation et la réception. Dès l'origine, la question difficile de la mise en scène du *Repos du septième jour* apparaît sous la plume de son auteur. Dans une lettre à André Gide datée de Tianjin le 6 février 1908, Paul Claudel fait état d'une proposition de mise en musique de ce drame qu'il ne semble guère prendre au sérieux. Il écrit, après avoir toutefois donné son autorisation : « Je ne vois pas bien cette pièce en opéra. Comme le second acte se passe dans la nuit absolue, on pourrait louer un tronçon de Métro pour la représentation. »<sup>32</sup> Peut-être l'expérience chinoise avait-elle mené le dramaturge à concevoir une manière de « théâtre impossible »<sup>33</sup>, il n'ira plus jamais aussi loin, sans toutefois jamais non plus entièrement renoncer aux acquis de la leçon de théâtre qu'il avait reçue en Chine, leçon pour le spectateur, aussi bien que pour le dramaturge.

Une tradition théâtrale particulièrement riche, et les cérémonies des rituels taoïstes, confucéens ou bouddhistes, ont suscité l'imagination dramatique de Paul Claudel et stimulé des expériences d'écriture, comme celle du *Repos du septième jour* qui constitue un hapax dans l'histoire de la littérature française. Cette démarche a été décrite par l'auteur lui-même, dans *Le Soulier de satin*, comme le résultat d'une manière d'émulation, et même de « rivalité », plutôt que d'imitation : « Il y a autre chose à faire d'une belle œuvre que de la copier, c'est de rivaliser avec elle. Ce ne sont pas ses résultats qu'elle nous enseigne, ce sont ses moyens », écrit alors le

32. Paul Claudel et André Gide, *Correspondance (1899-1926)*, Paris, Gallimard, 1949, lettre n° 32, p. 82.

33. Voir Jean-François Louette, « Impossible e(s)t théâtre », in *Impossibles théâtres, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Jean-François Louette (dir.), Chambéry, Comp'Act, 2005. Voir aussi les travaux de Romain Bionda sur le « théâtralisable ».

dramaturge. L'expérience chinoise avait ainsi fourni à Paul Claudel les « moyens » originaux qui allaient ensuite irriguer toute sa création. Aussi la Chine devint-elle ensuite très régulièrement dans la représentation claudélienne comme une manière de métaphore du théâtre. Dans le texte tardif intitulé *Éloge du Chinois* (1948), on retrouve immédiatement la référence au théâtre lorsqu'il s'agit d'évoquer ce pays et ses habitants :

Essayons de comprendre un petit peu ! C'est le théâtre qui va nous y aider. Là ce n'est pas comme dans le civil. À tout prix, de toute son intelligence et de tout son cœur, il faut être là ! Il faut être là, il faut s'intéresser à son rôle. Celui d'un Monsieur qui ne fait rien ? Il s'agit de faire le monsieur qui ne fait rien, ce monsieur qui ne fait rien dont la pièce autour de moi a absolument besoin. Personne de passif, personne d'abandonné. Aucune place comme dans la vie courante accordée à la somnolence, à l'habitude, à la dérive, à cette espèce d'automatisme qu'entraîne une opération continue. La réplique est là, toujours nouvelle ! Impérieuse ! Le rôle est là bon gré mal gré comme un tapis roulant sous nos pieds auquel il n'y a pas moyen de se soustraire.

Et bien, le Chinois, c'est comme un acteur auteur qui serait toujours sur scène, qui ne joue pas seulement la pièce, qui la fait à mesure, et qui prend à tout ce qu'il fait un intérêt que l'on peut bien appeler dévorant<sup>34</sup>.

En 1948, le souvenir théâtral de la Chine semble encore intact, dans une tonalité enjouée qui rappelle l'enthousiasme créatif qui avait saisi Paul Claudel dès son arrivée, et qui fut assurément un enthousiasme de spectateur autant que de dramaturge :

[...] quand au milieu des mendiants et des convulsionnaires, dans le tohu-bohu des brouettes et des chaises à porteurs, je franchis la double poterne du vieux mur crénelé qui est l'enceinte de la Cité chinoise, *je suis comme un homme qui va voir jouer sa propre pièce*<sup>35</sup>. (Lettre à Stéphane Mallarmé, 24 décembre 1895)

YVAN DANIEL  
UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE, CELIS

34. Paul Claudel, « Éloge du Chinois », *Le Figaro*, 5 février 1949, repris in *Œuvres en prose*, p. 1028-1029.

35. Paul Claudel et Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, Paris, Gallimard (Cahiers Paul Claudel ; 1), 1959, p. 46. Nous soulignons.